



CÆCILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen
CÆCILIEN VEREINS.

Monatsschrift für Katholische KIRCHEN MUSIK.

Entered at the Post Office at St. Francis, Wis., at Second Class Rates.

XX. Jahrgang. No. 7.

Mit einer Musikbeilage.

ST. FRANCIS, WISCONSIN.

Juli, 1893.

J. Singenberger,

Redakteur und Herausgeber.

Zur Musikbeilage.

Der 83. Psalm "Quam dilecta tabernacula" wird vielfach für Primizen verlangt, bei welchem Anlass er gesungen wird, wenn der Primiziant vom Hause abgeholt und in feierlicher Prozession zur Kirche geleitet wird. Der Falsobordonsatz, Seite 72, ist darum in Rücksicht auch auf schwächere Chöre und die Ausführung im Freien sehr einfach und leicht gehalten. Nöthigenfalls kann der Tenor (ja selbst der Bass) wegbreien. Von guter Wirkung dürfte es sein, die Choralverse von den anwesenden Klerikern (oder auch von den Schulkindern), den vierstimmigen Satz vom Chore singen zu lassen.

Für die Extra-Musikbeilage mag fl. Notiz interessant sein:

Unter den Gedichten von Göthe befindet sich bekanntlich auch "St. Nepomuck's Vorabend. Carlsbad, den 15. Mai 1820." Ein Freund der Scuola gregoriana in Rom setzte vor zehn Jahren einen Preis von fünf Dukaten für die beste Melodie zu diesem Liede. Als das beste der eingesendeten Lieder wurde die in der Extra-Musikbeilage zu dieser Nummer veröffentlichte Composition von dem berühmten Münchner Kapellmeister J. Rheinberger erkannt; es erschien dieselbe bereits im Jahre 1883 in Witt's Fl. Bl. für k. K. M.

Zum Cæcilienvereinsfeste in Chicago.

Aus verschiedenen Gründen sah ich mich veranlasst, den dritten Tag des in der Mai-Nummer der "Cæcilia" veröffentlichten Fest-Programmes zu streichen, — eine Kürzung die allen Betheiligten wol nur erwünscht sein kann. Besonders gewinnen die auswärtigen Chöre, die ja bis zum folgenden Sonntag wieder zu Hause

sein müssen, mehr Zeit zum Besuche der Weltausstellung, indem ihnen nun der ganze Donnerstag und Freitag zur Verfügung steht. Das Fest schliesst Mittwoch Abend statt Donnerstag Mittag, wie aus dem nachstehenden allgemeinen Programme zu ersehen:

Dienstag, den 18. Juli, in der St. Franziskuskirche, W. 12. und Newberry-Strs.

8 A. M. — *Requiem* für die verstorbenen Vereinsmitglieder.

10 A. M. — *Pontifikalamt.*

Deutsche Festpredigt (Rt. Rev. O. Zardetti, D. D.)

3 P. M. — *Probe** für die Abends zu singenden Gesammtchöre.

8 P. M. — Aufführung verschiedener Kirchencompositionen; hl. Segen.

Mittwoch, den 19. Juli, in der St. Josephskirche, N. Market- und Hill-Strs.

10 A. M. — *Pontifikalamt.*

Englische Festpredigt (Rt. Rev. S. Messmer, D. D.)

3 P. M. — *Mitglieder-Versammlung* zur Erledigung der Vereinsgeschäfte, in der Schulhalle der St. Josephs-Gemeinde.

8 P. M. — Aufführung verschiedener Kirchencompositionen; feierlicher Segen mit *Te Deum*.

In dem musikalischen Programm wurden folgende Aenderungen nöthig:

1. Der St. Gregorius-Bund von Chicago singt bei den zwei Abendaufführungen: *Gloria* und *Sanctus* aus Witt's *Missa in hon. S. Francisci Xaverii*, die zuerst für den dritten Tag bestimmt war; dann *Improperia*, von Bernabei, und *Ego sum panis*, von M. Haller.

*) Es ist unmöglich diese Probe schon Montag Abend zu halten, da die fremden Sänger nach der Reise zu müde sein werden.

2. Das schöne "*Beati estis*", von J. E. Habert, hat der Kathedralchor von Belleville übernommen, dessen Einzelnummern nun folgende sein werden: *O sacrum*, von Giorgi; *Domine Deus*, von Stehle; *Motettum in festo S. Petri Apostoli* — sechsstimmig (für zwei Soprano, Alt, zwei Tenor und Bass), von Fr. Witt, (statt des "*Diffusa est*", von Fr. Witt), und "*Beati estis*", von Habert.)

3. Der Palestrinaverein von New York hält sein Programm unverändert ein.

4. Der Chor der St. Josephskirche von Detroit, Mich., hat folgende Einzelnummern: *Coenantes*, von M. Haller; *Ecce vidimus* — *auct. incerto*; *Perfice gressus*, von Stehle, und "*Alma Redemptoris*", von Palestrina.

5. Der Gesammtchor, bestehend aus den drei auswärtigen Chören von Belleville (Kathedrale), Detroit (St. Joseph), New York (Palestrinaverein) und der Chor der St. Franziskuskirche in Chicago — im Ganzen circa 150 Stimmen — singt die im Programm schon früher angegebenen Nummern: *Laetatus sum*, von Ett; *Regina coeli*, von Witt; *Oremus pro Pontifice*, von Singenberger; *Emite*, von Witt; *Magnificat auct. inc.*; *Te Deum*, op. 10a, von Fr. Witt, statt Ps. "*Laudate*" von Thielen.

6. Der Kinderchor der St. Franziskus-Gemeinde wird das Choral-Requiem allein singen, und zwar Alles in vollständiger Uebereinstimmung mit den Vorschriften der Kirche; doch habe ich den Organisten, Herrn L. Jacobs, ersucht, *Graduale* und *Tractus* recitiren zu lassen, was ja erlaubt und in Rücksicht auf die kurze Zeit wol zu empfehlen ist; ebenso werden die Gesänge mit

der Orgel begleitet, was ebenfalls gestattet ist; dagegen werden der Vorschrift der Kirche gemäss Vor- und Zwischenspiele unterbleiben ("Silent organa, dum silet cantus"—es schweigt die Orgel, wenn der Gesang schweigt.)

Notiz.

Da ich zur Abhaltung der letzten Proben in der Zeit vom 26. Juni bis circa 12. Juli in New York, Detroit und Belleville mich aufhalten werde, bitte ich, nöthige Correspondenzen zu adressiren an J. S., care of Rev. A. Lammell, 412 E. 87. Str., New York, N. Y., vom 4. Juli an care of V. Rev. J. Friedland, 437 Orleans-Str., Detroit, Mich.

J. SINGENBERGER.

An die Mitglieder des Amerik. Caeccilien-Vereines.

Für die Geschäftsversammlung am Mittwoch den 19. Juli, Nachmittags 3 Uhr, in der Schulhalle der St. Josephs-Gemeinde:

Berichterstattung über die Vereinsthätigkeit seit der letzten Generalversammlung in New York im Jahre 1890, Kassabericht, Berathung resp. Beschlussfassung über etwaige Vorschläge, Bestimmung des nächsten Festortes sowie Wahl eines Präsidiums für die Zeit bis zur nächsten Generalversammlung (nach Vereinsstatuten I, Section. 7.)

Bis jetzt einziger Vorschlag: § 7 der Statuten I, dahinabzuändern, dass in Zukunft das Direktorium nicht von dem Präsidenten ernannt, sondern ebenfalls von der Generalversammlung erwählt werde. Demnach soll § 7 in Zukunft lauten:

"Der Verein wird geleitet von einem Direktorium. Es besteht aus einem Präsidenten, den zwei Vicepräsidenten, dem Schatzmeister, dem correspondirenden und recordirenden Sekretär. Der Präsident und das Direktorium wird von der Generalversammlung für den Termin bis zur nächsten Generalversammlung gewählt, etc."

J. SINGENBERGER,
Präs. des A. C. V.

Excerpts from Dr. Witt's Treatise on Church Music.

FROM THE GERMAN BY H. S. BUTTERFIELD.

VIII.

INSTRUMENTAL CHURCH MUSIC FROM AN ECCLESIASTICAL POINT OF VIEW.

..... Having in this treatise to deal more particularly with disputed points I omit organ and vocal music. The latter must comply with the liturgical laws (which will be enumerated in subsequent chapter) and the rules of art. Moreover, in its fundamental characteristics and general effect it should approximate to the Gregorian Chant. It then satisfies the three principal requirements.

Instrumental church music must also satisfy these three requirements. There

is, in fact, no essential difference between the two, since vocal music, i.e., singing, is always the principal thing even when accompanied by instruments. Pope Benedict XIV., it is true, points out that instrumental passages without the voices are tolerated, but when the text has been previously sung or recited, and, therefore, they are for filling up the time occupied by the liturgical action. With us, generally speaking, the organ is employed for this purpose, but in many of the churches in Rome and elsewhere there are no organs and consequently the orchestra is substituted. In addition to the three requirements above-mentioned, liturgical legislation prescribes as follows:—

1. The instruments must never assert their independence; they are there merely to introduce, to accompany, to support the voices. Hence instrumental church music is not permitted for its own sake but for the sake of the singing. In my humble opinion it may be concluded from this that a mass should be so constructed that the orchestra could be omitted, or, at all events, the organ substituted for it without doing violence to the nature of an organ. It is simply impossible to play on the organ the violin figures which occur in the works of Haydn, Mozart, Eybler, and the other composers of the Viennese School. By this I do not mean to say that the violins and other instruments should merely go with the voices and be similarly treated. That would be contrary to their nature* Violins must necessarily exhibit more mobility, but they must never be the principal thing and they must never drown the voices. One may, perhaps, go so far as to say that organ and instruments should be for the choir of singers like a second but less self-asserting choir. Carl Greith's instrumental works in the catalogue seem to me to have solved most successfully the problem set by the Church, i.e., how, on the one hand, to treat the orchestra artistically, and, on the other, to assign the principal part to the choir.

2 The instruments must be treated in such a way as not to prevent the words from being distinctly heard. Choirmasters are often to blame for allowing works with full orchestral accompaniment to be performed without a sufficiently strong choir. Composers should also remember that loud instrumental music is only in place when the voices put out their strength; therefore, only for the *forte* passages. The accompaniment must always be proportionate to the strength of the voices, i.e., it must always be discreet, the voices must appear to be of primary importance. Hence moderation in the use of the instruments and discretion in the treatment of them are the two chief

* Aiblinger in several of his Masses and Vespers allows the instruments, especially the violins, to go with the voices. It is altogether an unsuccessful attempt. Nothing can be more tedious than his Fifth Mass in C, and Second Mass in A (for country Choirs), etc., etc.

requirements laid down by the Church.

3. It is forbidden to treat the trumpets and other instruments in the *fanfare* style. *Fanfars* impart a purely secular character to the music, and are, therefore, strictly prohibited. The treatment of the trumpets in the works of J. and M. Haydn, Mozart, etc., is a failure because they are frequently employed in this style. Trumpets should have gliding not explosive tones. Kettle-drums and other instruments of percussion must never be obligatory. Noisy instruments such as tomtoms, cymbals, drums, large and small, are prohibited.

4. Prolonged instrumental solos are not in accordance with the fundamental principle that the instruments are only to be used as an accompaniment to the singing. Solo passages can only be tolerated as introductions and interludes, but they must always be short and subordinate.

The question as to instrumental music, as a rule, only affects choirs in towns and places of some importance. For it is better to be without instrumental music than to have it badly performed. And where are good instrumentalists to be found? Where are they any good violinists who can play Hadn's and Mozart's music properly? For the most part only where there is a well paid *capella*. Brass bands in a church are decidedly objectionable, even if the members of them are good executants, which as a rule is not the case. I have heard Masses performed with organ, nine brass instruments, and only one lady singer. That this is an abuse forbidden by the Church is evident from what has been said.

The substitution of high C trumpets for violins, of trombones and bombardons for double-bass, of bouge and alto horns, etc., for the middle parts is not at all artistic, and is not allowed by the Church because it must tend to drown the voices and the words.

The writer of these lines is by no means an enemy to brass instruments, but he is an enemy to brass bands, and consequently to an immoderate use of brass instruments. Brass bands can only be employed at processions in the open air, independently, to fill up pauses in singing, and dependently and with great moderation, to support the voices, especially in unison passages. But even when playing independently the music performed must never be the least undevotional, secular or theatrical.

This seems to be the place to protest once more against a very objectionable practice adopted by our regimental bands, viz., the employment of operatic *morceaux* during the celebration of Mass in presence of the Military. It is strictly forbidden, nevertheless it is the rule. I believe that if one single bishop were to write to the Minister of war requesting him to put a stop to it, the result would be satisfactory. For although the Minister may have no knowledge whatever of church music, he will understand that theatrical *morceaux*

are unsuitable for a most sacred and sublime act of devine worship. But what kind of music should be performed? Answer: chorales, i.e., hymns suitable for congregational singing, compositions such as Mozart's *Ave verum*, arrangements of sacred choruses, such as "The Heavens are telling," by Beethoven (Haydn), and the like. Lists of pieces to be performed should be submitted for consideration, and then anything unsuitable could be eliminated.

Roland de Lattre, genannt Orland de Lassus.

Auf der Höhe der ruhmefüllten Zeit der niederländischen Musik steht Roland de Lattre, insgesamt genannt Orland de Lassus, auch wohl Roland Lassus, geboren zu Mons im Jahre 1520, sechs Jahre nach Palestrina's Geburt, ein Jahr vor Josquin de Prés' Tode*). In seiner ersten Jugend Chorknabe in der St. Nicolaskirche zu Mons, soll er wegen seiner herrlichen Stimme nicht weniger als dreimal förmlich geraubt worden sein. Zwölf Jahre alt begleitete er den Vicekönig von Sicilien Ferdinand de Gonzaga nach Mailand, dann nach Sicilien. Als Jüngling von 18 Jahren kam er nach Neapel, wo er ungefähr drei Jahre in den Diensten des Marquis della Terza blieb. Im Jahre 1541 wurde er vom Cardinal-Erzbischof von Florenz, der sich eben in Rom befand, sehr wohlwollend aufgenommen, weilte ein Halbjahr in dem Palaste des Kirchenfürsten und erhielt noch in demselben Jahre, obwohl erst 21 Jahre alt, die Capellmeisterstelle an der Basilica von S. Giovanni in Laterano als Nachfolger Rubino's. Den gewöhnlichen Angaben nach soll ihn schon nach zwei Jahren die Nachricht von der Erkrankung seiner Eltern bewogen haben nach Mons zurückzukehren, nach den Archivnotizen der Basilica aber verwaltete er sein Amt bis 1548. Er traf, heisst es, als er aus Rom nach Mons zurückkehrte seine Angehörigen nicht mehr unter den Lebenden und besuchte nun in Gesellschaft eines kunstfreundlichen Edelmannes Giulio Cesare Brancaccio England und dann Frankreich, worauf er sich in Antwerpen niederliess, wo er zwei Jahre verweilte. "Hier lebte er", erzählt sein vertrauter Freund van Quicquelberg, "im Umgange mit den ausgezeichnetsten, gelehrtesten und vornehmsten Männern, die er für die Musik auf das lebhafteste anregte (*quos undique in musicis excitavit*), aufs höchste geliebt und geehrt von ihnen

allen." Endlich (1557) berief ihn Albert V. von Baiern nach München in seine berühmte Capelle, deren Leitung Orlando im Jahre 1562 übernahm und für eine Zeit nach den Niederlanden, insbesondere nach Antwerpen zurückkehrte, wo er die vorzüglichsten (*selectissimos*) Musiker für die Capelle warb und nach München mitbrachte. Hier verehelichte er sich mit Regina Weckinger, Ehrendame des herzoglichen Hauses. Aus dieser Ehe stammten vier Söhne, Ferdinand, Rudolph, Johannes und Ernst (der beiden ersten haben wir schon als guter Musiker gedacht, auch Ernst befand sich unter den Instrumentisten der herzoglichen Capelle), und zwei Töchter Anna und Regina, letztere heirathete den geschätzten Hofmaler des Kaisers Rudolph des II. Johann ab Ach oder von Achen.*). Am 7. Dezember 1570 ertheilte Kaiser Maximilian II. auf dem Reichstage zu Speier dem grossen Meister den Reichsadel. Orlando reiste, um, wie er selbst in seiner aus Paris 7. Juni 1571 datirten Vorrede zu den in demselben Jahre bei Leroy und Ballard gedruckten "*Moduli quinis vocibus*" u. s. w. erzählt, "zur Befriedigung des lange gehegten Wunsches Paris zu sehen" (wo er also mit Cesare Brancaccio nicht gewesen), nach der genannten Stadt. Welchen Eindruck sein Erscheinen dort auf die schönen Geister gemacht, zeigen die überschwenglichen Aeusserungen Pierre Ronsards. Der "mehr als göttliche" Orland wurde von Karl IX. mit Ehren und Geschenken überhäuft. Aber die stets wieder nacherzählte Angabe, "Karl habe, von den blutigen Schatten der Bartholomäusnacht verfolgt und geängstigt, dem Meister die Composition der hernach so berühmt gewordenen sieben Busspsalmen aufgetragen, um in diesen Klängen Trost und Beruhigung zu finden", gehört mit der Geschichte von der "Rettung der Kirchenmusik vor dem Bannfluche des Papstes Marcellus II. durch Palestrina" auf ein und dasselbe Blatt — im Fabelbuche. Um das einzusehen, bedarf es keines weiteren Nachweises, als dass diese Psalmen schon in den weitberühmten Musikküchern der Münchener Bibliothek, welche in den

*) Delmotte, Dehn und Fétis wissen nicht, wer dieser "Seigneur d'Ach" gewesen. Ich freue mich hier die Familiennotiz nach einem Grabsteine im Vorhofe des Domes zu Prag ergänzen zu können. Sie lautet: "*D. O. A. Clarissimo et Excellentissimo Romanor. Imperat. Rudolphi II et Mathias pictori Cubiculario Joanni ab Ach marito desideratissimo Anno Christi MDCXV aetatis LXIII pie (die?) VI Jan. juncto Conjug moestissima Regina de Lasso monumentum hoc vivo.....*" So weit war die Inschrift der in den Boden eingefügten Steinplatte noch 1853, wo ich sie copirte, gut lesbar. Als ich sie 1865 wieder aufsuchte, fand ich den seitdem glatt getretenen Stein mit Mühe wieder, die Inschrift fast ganz verwischt. Schottky (Prag, 2. Band S. 208) gibt den Schluss "*momentum hoc memoriae causa P. B.*" — was sicher unrichtig ist; denn das Wort "*vivo*" habe ich ganz deutlich gelesen — es ist sogar jetzt noch sichtbar. Zwei Zwillingsschwwestern Regina und Johanna, Töchter van Ach's, Enkelinnen Orlando's starben, wie ein anderer Grabstein zeigt, im Jahre 1603 an demselben Tage und der gleichen Krankheit.

Jahren 1563 bis 1570 geschrieben und gemalt worden, zu finden sind, die Bartholomäusnacht aber bekanntlich erst in das Jahr 1572 gehört. Orlando's wohlunterrichteter Freund van Quicquelberg sagt in der Vorrede, in welcher er die Bilder des Codex erklärt: "*mandavit itaque princeps illustrissimus (es ist von Albert von Baiern die Rede) excellentissimo suo Orlando de Lassus*) — hos psalmos quinque potissimum vocibus componendos, qui quidem adeo apposite lamentabili et querula voce, ubi opus fuit ad res et verba accommodando, singulorum affectuum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo expressit, ut ignorari possit, suavitatem affectuum lamentabiles voces, an lamentabiles voces suavitatem affectuum plus decorarint. — Ceterum psalmi isti VII poenitentiales et duo psalmi laudate, cum jam essent ab Orlando compositi, adeo probati sunt illustrissimo principi — ut curaret ea in augustissimis membranis exscribi et imaginibus locupletissimis exornari; demum, cum ipsa pictura tam praestabilis et locuples evasisset, etiam preciosos claustris tamquam quibusdam sumptuosissimis monilibus jussit communi.*" Also wurden die Psalmen auf den Wunsch des Herzogs und zwar vor dem Jahre 1565 (da sie im ersten Bande stehen) componirt. Aber Karl IX. suchte den grossen Meister wirklich (1574) für seine Capelle zu gewinnen, und nur der Tod dieses Fürsten vereitelte die bereits beschlossene Sache. In demselben Jahre wurde er von Papst Gregor XIII. zum Ritter des goldenen Sporns ernannt. Orlando blieb in München, wo er als wohlhabender, allgemein hochgeachteter Mann lebte und eine kaum glaubliche Anzahl von musikalischen Werken schuf. Die Arbeit war für ihn Pflicht und Gewissenssache. "So lange mir Gott Gesundheit schenkt" pflegte er zu sagen "ist es mir nicht erlaubt müssig zu sein." Er kann denn auch vielleicht als derjenige Tonsetzer bezeichnet werden, dessen Werke an Zahl (man schätzt sie über 2000!) die Leistungen jedes anderen Meisters übertreffen. Dazu der Dienst in der Capelle. So ist es denn ganz begreiflich, dass nach jahrelanger Ueberanstrengung Orlando, im Alter schon vorgeücket, zum Schrecken der Seinen, plötzlich in einen beklagenswerthen Zustand von Abspannung und Geistesschwäche verfiel und fortan, wie seine Gattin Regina erzählt, "nicht mehr der stets heitere, zufriedene Mann war, sondern sich in düsterer Schwermuth mit dem Gedanken an seinen Tod trug". Dieser erfolgte denn auch am 15. Juni 1594.†) Vier Monate vorher, am 2. Februar, war Palestrina in Rom gestorben. (Ambros, Geschichte der Musik, 3. Bd.)

*) Man bemerke diese Form in der grammatischen Construction.

†) Der Todestag ist nach den Rechnungen der herzoglichen Hofkammer sichergestellt (Vergl. "Orlando di Lasso" in Hormair's Taschenbuch XL. Jahrgang 1852—1853). Denselben Todestag gibt Regina de Lasso (die Gattin) in einem an die Erzherzogin Marie von Oesterreich geschriebenen, jetzt im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchive zu Wien befindlichen Briefe an.

*) Die Untersuchungen über Roland's Geburt, seine Familienverhältnisse u. s. w. sind in dem bekannten Werke von Delmotte, und dessen deutscher Bearbeitung von S. W. Dehn, dann neuestens in dem verdienstlichen Artikel "Lassus (Orland ou Roland de)" in Fétis' Biogr. univ. Band 5 Seite 207 u. f. so umständlich behandelt worden, dass ich hier eben nur abschreiben müsste, und daher die Leser besser auf jene leicht zugänglichen Werke verweise.

Missa "Octavi toni"

("PUISQUE J'AY PERDU.")

von Orlando de Lasso.

Diese ebenso geistvolle als anmuthige Messe unterzieht Bäumker in seiner Biographie von Orlandus de Lassus (Sammlung histor. Bildnisse, 4. Serie, IV, bei Herder) der folgenden kurzen Besprechung, welche besonders für die Besucher des nächsten Cäcilienfestes in Chicago von Interesse sein wird, da diese Messe am 19. Juli zur Aufführung gelangt:

"Das Kyrie enthält das flehentliche Bitten an Gott und seinen ewigen Sohn um Erbarmung. Der Chor beginnt dreistimmig, der Sopran schliesst sich an, indem er den *cantus firmus* aus dem oben genannten Liede vorträgt. Nach der kurzen ersten Anrufung "Herr" beginnen einzelne Stimmen in reichfigurirten Gängen auf- und abzugehen, und dem Flehen einen dramatischen Ausdruck zu geben, bis sie am Schlusse zur anfänglichen Ruhe zurückkehren. Im zweiten Theile: *Christe eleison*, steigert sich in den bewegten langhaltenden Figurationen der Ruf nach Erbarmung, während das *Kyrie* am Schluss die Bitte ausdrucksvoll abschliesst.

Der zweite Theil, das *Gloria*, enthält den Lobgesang der Engel bei der Geburt Jesu Christi, eine Lobpreisung Gottes, des Vaters und des Sohnes, Bitten, und am Schlusse das Bekenntniß der heiligsten Dreifaltigkeit. Die Anfangsworte: "Ehre sei Gott in der Höhe", stimmt der Priester an. Der Chor antwortet in einem vierstimmigen Satz, der dem Anfange des ersten *Kyrie* gleicht: "Und auf Erden Friede den Menschen, die eines guten Willens sind". Eine erhabene andächtige Stimme durchweht die folgenden Sätze: "Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich" u. s. w., wo die melodische Stimmenverwebung nicht vorherrschend ist, sondern der musikalisch-declamatorische Ausdruck im weniger figurirten Contrapunkt durch Synkopen besonders hervorgehoben wird. Das andächtig hinsinkende "Jesu Christe" bildet den Abschluss dieses Theils. Die jetzt folgende Anrufung des Sohnes Gottes: "Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!" beginnt mit einer zweistimmigen Fuge (Canon), in welcher der Alt den Sopran Note für Note nachahmt, aber bald löst sich die strenge Nachahmung in eine freie auf, die am Schlusse in eine Fülle der schönsten Töne sich ausströmt. Die folgenden Sätze: "Der Du die Sünden der Welt hinwegnimmst, erbarme Dich unser; der Du die Sünden der Welt hinwegnimmst, nimm unser Flehen gnädig auf; der Du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser!" sind (meistens Note gegen Note gesetzt) in ihren charakteristisch gefärbten Harmonien und wegen der grossen Berücksichtigung des Wortaccentes von ergreifender Wirkung. Der sich anschliessende Schlusssatz: "Denn Du allein bist heilig, Du allein der Herr, Du allein der

Höchste", beginnt mit einer zweistimmigen, reich figurirten Nachahmung, entfaltet sich dann in länger gehaltenen Noten dreistimmig, im Ausdruck steigend bis zum "Jesu Christe", während der Schluss: "Mit dem heiligen Geist in der Herrlichkeit Gottes des Vaters", den weit ausgespannenen Satz in belebten Gängen und in freudiger Stimmung abschliesst.

Im dritten Theil, dem *Credo*, dem von der Synode zu Nicäa (325) festgestellten Glaubensbekenntnisse, ist ein ganz besonderes Gewicht gelegt auf den Text und die Quantität der Silben, denen die Noten angepasst sind. Besonders hervorzuheben ist hier der Satz: "Und empfangen worden ist vom heiligen Geiste, geboren aus Maria der Jungfrau und Mensch geworden". Die gewichtigen Noten und die schöne Harmonie in dem feierlich langsamen Vortrage geben dem Texte, der das Mysterium der Menschwerdung Christi ausspricht, eine mystische Färbung, während das folgende als Duett behandelte *Crucifixus*: "Und gekreuzigt worden ist unter Pontius Pilatus und gelitten hat und begraben worden ist", in seinen traurig dahinfließenden Klängen und in seiner tiefen Stimmlage den religiösen Ernst dieser Worte uns versinnbildlichen will. Das dreistimmige: "Und auferstanden ist am dritten Tage", kündigt jubelnd, in seinem reichfigurirten Anfange gegen das Vorige contrastirend, die frohe Nachricht der Auferstehung an, während das: "Und aufgefahren ist gen Himmel" mit abstrebenden Stimmen eine zweistimmige Fuge bildet. Bei den Worten: "Und wieder kommen wird, zu richten die Lebendigen und Todten", sind "die Lebendigen" durch sehr lebhaft Figuren charakterisirt, während bei den "Todten" langgehaltene Noten eintreten, und der Bass in die Tiefe steigt. Das Glaubensbekenntniß an den heiligen Geist ist recitativisch gehalten, meistens Note gegen Note gesetzt. Bei den Worten: "Ich glaube an eine heilige, katholische, apostolische Kirche", tritt (um diese Worte besonders hervortreten zu lassen) das ungerade Zeitmass ein, welches aber bereits in dem Satze: "Ich glaube an eine Taufe zur Vergebung der Sünden", in das gerade Zeitmass wieder übergeht. Ungeheim würdevoll ist das sehr breit angelegte: "Und ich erwarte eine Auferstehung der Todten", während das in lebhaften Nachahmungen sich entfaltende: "Und ein ewiges Leben. Amen", den schönen Abschluss dieses Theiles bildet.

Der folgende Theil, das *Sanctus*, beginnend mit den Worten: "Heilig ist der Herr Gott Sabaoth", hat im Sopran in langgedehnten Noten den *cantus firmus*, während die anderen Stimmen in leicht dahinfließenden Nachahmungen denselben umgeben. Die Stelle: "Herr Gott Sabaoth" ist anfänglich ernst gehalten, aber mit einem Male ergiesst sich der Sopran gegen den Schluss hin in eine Fülle der lieblichsten Töne.—Die Worte: "Himmel und Erde sind voll Deiner Herrlichkeit", bringen in einem breit

angelegten Satze eine hochfeierliche, ausdrucksvolle Harmonie.—Das *Benedictus*, "Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn", als Trio für Sopran, Alt und Tenor behandelt, windet in seinen reichfigurirten Nachahmungen gleichsam einen dreifach verschlungenen, melodischen Perlenkranz. Bei den Worten: "Im Namen des Herrn", greift eine ruhigere Stimmung Platz, während das "Osanna", im dreitheiligen Zeitmass von allen vier Stimmen ausgeführt, wie Proske sagt, ein rhythmisches Meisterstück, schwierig, aber sehr wirksam ist. In rasch feurigem Tempo vorgetragen, ist seine Wirkung überraschend.

Den Schluss der Messe bildet das *Agnus Dei*: "O Du Lamm Gottes, welches Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!" In langgehaltenen Noten beginnend, später in leichte Figurirung übergehend, bringt dieser Satz das Flehen um göttliche Erbarmung zum feierlichen, würdevollen Ausdruck, der namentlich in dem öfter wiederholten "Erbarme Dich" in gesteigerter Stimmung sich kundgibt.

In dieser Messe behauptet zwar die Stimmenverwebung der alten Schule ein gewisses Uebergewicht über die harmonische Stimmenentfaltung, wie sie in der *Missa Papae Marcelli* durch Palestrina ihren höchsten Glanzpunkt erreicht hat. Indess sind die Kunstmittel doch mässig verwandt und zwar immer so, dass der Text dabei ganz verständlich bleibt. Die harmonische und melodische Einkleidung des Textes in dieser Messe ist eine sehr gediegene, stellenweise prachtvolle. So lange Figurationen, an welchen sich vielleicht Jemand stossen möchte, finden sich auch in den Messen Palestrina's, allerdings nicht in der *Missa Papae Marcelli*. Indessen genügen die Messen und Motetten des Orlandus vollständig der kirchlichen Auffassung. Sie geben jener Stimmung heiliger Andacht Ausdruck, wie solche aus dem Texte uns entgegenweht. Seine kirchlichen Compositionen athmen gleich denen Palestrina's jenen andächtigen, wehevollen Ernst, welche den alten Kirchentonarten eigen ist. Wenn sich Palestrina mit seiner *Missa Papae Marcelli* zu einer Höhe empor-schwang, wohin ihm Niemand folgen konnte, so erstieg in ähnlicher Weise Orlandus den Gipfel kirchlicher Kunst mit seinen Busspsalmen, indem er nicht, wie Palestrina, den Menschen sofort in eine höhere Welt, gleichsam unter die Chöre der singenden Engel versetzte, sondern ihn in gewaltigen Tönen ergreifend und allmählig vorbereitend und läuternd erst zum Himmel erhebt."

Corrigenda.

In der Musikbeilage p. 68 (Offert. "Quando orabas") muss im dritten Takte die letzte Bassnote g statt e heissen.

Quittungen und Mitgliederverzeichniß des A. C. V. in der Textbeilage.

=
ns-
us,
en
nd
fi-
en
en
en
ng
ei-
en
h-
hr
po
ra-

las
nes
elt,
ien
gu-
las
nm
ler
ten
m-

die
ein
no-
der
ina
at.
sig
der
Die
ung
ehr
So
iel-
len
a's,
lar-
und
der
ner
ck,
en-
nen
nen
che
ist.
issa
oor-
gen
eise
unst
cht,
in
die
on-
end
rnd

fert.
akte

ver-
age.